

Gilles Lapointe, Raymond Montpetit, *Paul-Émile Borduas, photographe, Un regard sur Percé Été 1938*, Montréal : Fides, 1998.

Jean Lauzon

Volume 9, numéro 2, printemps 1999

La philosophie à portée de voix

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801142ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801142ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lauzon, J. (1999). Compte rendu de [Gilles Lapointe, Raymond Montpetit, *Paul-Émile Borduas, photographe, Un regard sur Percé Été 1938*, Montréal : Fides, 1998.] *Horizons philosophiques*, 9(2), 153–155.
<https://doi.org/10.7202/801142ar>

Gilles Lapointe, Raymond Montpetit, *Paul-Émile Borduas, photographe, Un regard sur Percé Été 1938*, Montréal : Fides, 1998.

De prime abord, on peut s'étonner d'associer le peintre Borduas à la photographie. C'est du moins ce que les auteurs de ce recueil expriment en présentation : «Paul-Émile Borduas photographe : l'expression d'emblée étonne». Et pourquoi étonne-t-elle? Parce que Borduas est aujourd'hui connu comme peintre et auteur principal du *Refus Global* (1948), certes pas comme photographe. Pourtant, l'histoire de la photographie pullule de peintres qui ont frayé de quelque manière avec la photographie et non des moindres, par exemple au XIX^e siècle Delacroix, Bonnard ou Degas et au XX^e, Man Ray ou Rodchenko dont les travaux photographiques respectifs n'ont rien à envier à leur production picturale. L'étonnement perd en intensité une fois cela admis, en élargissant quelque peu le cadre de référence. Ceci étant, les photographies de Borduas constituent une découverte (les négatifs ayant été retrouvés récemment) qu'il vaut la peine de saluer.

La thèse brièvement défendue par les auteurs Lapointe et Montpetit veut que Paul-Émile Borduas, invité à participer à une enquête photographique sur les arts domestiques, l'artisan et le tourisme de la péninsule gaspésienne en 1938, ait partiellement détourné les objectifs documentaires du projet pour en faire une expérience esthétique personnelle. De fait, ce travail de l'été 1938 aurait été une sorte de *camera obscura* pour Borduas, annonçant en quelque sorte sa production ultérieure, production peinte s'entend. Ainsi le travail photographique de Borduas aurait été une expérience de peintre. Ce faisant, on établit une hiérarchie où la photographie, notamment celle de Borduas, se retrouve perdante.

Les auteurs Lapointe et Montpetit ont retenu des quelque huit cent photographies du corpus gaspésien de Borduas cinquante images où, écrivent-ils, «on peut voir à l'œuvre son regard d'artiste (...)» ce qui (...) s'écartait de la commande, pour rejoindre des préoccupations esthétiques (...). On a ainsi cherché «l'écart perceptible qui sépare plusieurs de ces photos d'un simple travail d'inventaire». Ce qui apparaît comme *leitmotiv* dans la thèse des auteurs, s'affiche clairement comme une hiérarchie qui, par une sorte de dichotomie aux accents manichéens, simplifie outrancièrement la pratique que l'on connaît sous l'expression d'enquête photographique. À preuve : «son souci d'artiste (...) dépassait les exigences d'un simple travail de documentation et d'inventaire»; ou bien ceci : «l'objet de sa recherche, avant d'être photographique, est proprement pictural». Qu'est-ce à dire, sinon qu'il ne pourrait y avoir de préoccupations esthétiques à l'œuvre dans un travail qui serait par ailleurs et en même temps proprement photographique?

Pour justifier en quelque sorte cette hiérarchie où la photographie documentaire perd en noblesse au profit d'ambitions picturales, les auteurs en appellent au contentieux qui existait à cette époque, écrivent-ils, voulant que la photographie soit un art mineur, se référant notamment pour cela aux écrits de Baudelaire (*Salon de 1859*). Il est vrai qu'au moins depuis cette date les discussions vont bon train à la fois sur le statut et la définition de la photographie. La thèse des Lapointe et Montpetit ne fait qu'ajouter à la liste déjà fort longue de textes souvent polémiques à cet égard. Mais il est aussi exact qu'en 1938 la photographie n'est plus tout à fait considérée comme elle l'était au milieu du XIX^e siècle. Au même moment, se faisait aux États-Unis la vaste enquête photographique de la *Farm Security Administration* (F.S.A.), dont plusieurs images sont aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre de la photographie. À cet effet, le travail de la F.S.A. a été précédé de bien d'autres enquêtes aux accents documentaires, notamment par Thomson en Angleterre, Riis et Hine aux États-Unis, Atget en France, Curtis en Amérique, Sanders en Allemagne par exemple, et nul ne saurait contester la valeur esthétique proprement photographique de ces travaux.

Cette hiérarchie qui sert de *leitmotiv* à la thèse des auteurs amène à évaluer certaines des images de Borduas en termes de simples documents *versus* des considérations esthétiques supérieures. Par exemple, les gros plans de panneaux-réclames n'ont qu'un but, montrer la laideur de l'objet; les photos des hôtels ont un seul objectif, identifier le lieu; ou bien ces images d'artisans qui «sont d'un caractère purement factuel et documentaire». Quant aux images photographiques qui, d'autre part, relèveraient davantage de son «regard d'artiste», l'attention portée par Borduas aux constituants formels de l'image l'aurait entraîné à exécuter un travail «pour lequel le sujet prend figure de prétexte», annonçant de fait sa production picturale postérieure fort dépouillée, notamment les compositions en noir & blanc des années '50. Les auteurs insistent : «Cette lecture [informée par ailleurs de ce que nous savons de Borduas aujourd'hui] est en effet appelée par l'ensemble photographique lui-même». Ce qui fait que cette lecture ne peut plus être photographique et qu'il y a confusion dans les termes au sein des brèves analyses que l'on nous propose ici des photographies de Borduas.

Par exemple cette phrase : «Borduas inclut dans la photo un détail (...)», laisse entendre que c'est le photographe qui place les éléments qu'il veut voir apparaître sur l'image; c'est oublier que la photographie est souvent bien davantage une soustraction qu'une addition (P.Dubois) et qu'ainsi le photographe dépend bien plus de quelque chose qui est déjà-là plutôt que de choses qu'il voudrait ou non ajouter; et c'est aussi oublier le rôle du hasard dans toute photographie

documentaire, connu sous l'expression *hasard objectif*, pourtant présente depuis longtemps dans le vocabulaire photographique. Autre exemple : «le grain des sujets représentés joue alors avec celui de la photographie»; cela ne s'applique pas dans les images de Borduas dans la mesure où le grain photographique n'est pas apparent sur ces images et que le grain des sujets dont il est question relève davantage soit de la texture des objets photographiés mis en relief par un éclairage tangentiel, soit de toutes autres considérations...

On aurait pourtant pu faire des analyses tout aussi brèves peut-être mais, nous semble-t-il, davantage pertinentes d'un point de vue photographique; considérer à la fois la transparence (c'est une photographie) et l'opacité (le caractère planaire) de ces images. Par exemple considérer sémantiquement le flou de «Barrière double à Barachois», ou encore le rabattement d'une falaise sur le plan de l'image par une vue en contre-plongée de «Rocher et côte» ou encore cette perspective réversible par un effet de profondeur de champ illimitée doublée d'un cadrage et d'une composition qui intègrent les éléments les uns aux autres dans «Cabines sur le bord de la mer à Percé», ou bien la confusion des plans de «Paysage à contre-jour entre Cap-aux-Os et la pointe du Cap Gaspé».

Ces images photographiques offrent à tout sujet-récepteur une richesse à la fois perceptive et conceptuelle qui dépassent la seule recherche historique (fût-elle louable) voulant retracer les aléas existentiels de Paul-Émile Borduas à cette époque. Cherchant à la fois son identité de peintre et de citoyen, Borduas n'en a pas moins manifestement produit des photographies qui méritent d'être considérées comme telles et non pas seulement comme succédanés avant terme d'œuvres encore à venir.

Jean Lauzon
Université du Québec à Montréal